العنوان:	البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة
المصدر:	دراسات
المؤلف الرئيسي:	بوعمارة، بوعيشة
المجلد/العدد:	ع47
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2016
الناشر:	جامعة عمار ثليجى
الشهر:	سبتمبر
الصفحات:	58 - 73
رقم MD:	766254
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, AraBase, IslamicInfo, EduSearch
مواضيع:	الشعر العربي الحديث، قصائد الشعر، نقد الشعر
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/766254

البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة

د.بوعيشة بوعمارة

كلية الآداب واللغات

جامعة زيان عاشوربالجلفة

الملخص:

يقترح هذا البحث دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة من وجهة يراد لها أن تكون جديدة ، إذ إن التشكيل الإيقاعي هو أحد مكونات تجربة شاعر الحداثة ، وهو مظهر من مظاهر تفعيل الرؤيا كوسيط من وسائط الخلق والإبداع ، وهو من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم على دعامة توازٍ بين المحورين: الصوتي والدلالي، ويعتبر التنويع الإيقاعي من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها شاعر الحداثة، سعيًا وراء تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير، واستجابة لتلون حالاته النفسية وتعدد مقصدياته ، فكان الإيقاع الصوتي وإيقاع السرد والحوار وإيقاع البياض وإيقاع الأفكار.

وبقراءة بعض التجارب الشعرية الرائدة نفاجأ لا محالة بالتحولات الإيقاعية الأساسية التي أظهرت أن التفعيلة لم تستنفذ، فهناك أشكال إيقاعية ما تزال أرضها بكرا.

الكلمات المفاتيح : البنية ، الإيقاع ، الموسيقى ، القصيدة ، المعاصرة

Summary

The composition of rhythm is one of the components of the experience of the poet of modernity, which is a manifestation of the activation of Revelation as a mediator of media creativity and innovation, which is the most difficult controlling the poetic text mechanisms, it is based on a pillar of parallelism between the two axes: Voice and semantic, is diversification rhythm of the highlights stylistic techniques employed by the poet of modernity, in pursuit of the greatest dramas on the expression level, in response to discoloration psychiatric cases is the multiplicity of its aims , was the voice of rhythm and the rhythm of the narrative and dialogue and the rhythm of whiteness and the rhythm of ideas.

By reading some of the leading poetic experiments me got surprised inevitably by the basic rhythmic shifts , which showed that the tone has not been completed , there are rhythmic forms are still virgin territory .

التشكيل الإيقاعي الداخلي في القصيدة :

لا تبنى موسيقى الشعر على الوزن والقافية وحسب، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وتلك الألوان هي التي يدعوها النقاد الإيقاع الداخلي، ويؤكد الشاعر العربي الحديث على مفهوم الإيقاع الداخلي في الشعر، إذ «إن التعبير الشعري الجديد –كما يرى هذا الشاعر- تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، والشكل الشعري الجديد هو عودة إلى الكلمة العربية – إلى سحرها الأصلي وإيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي».[1] والأنظمة الإيقاعية هي تجسيد للإيقاع الداخلي الذي يحدد التموجات النغمية والجرسية في النصوص الشعرية، لأن جمال هذه النصوص «يأتي بنسبة كبيرة من أن وزنها يتفق مع أوزاننا

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص116.

الحيوية، أي إنه يتفق والشهيق والزفير، وضربات القلب، ووقع الأقدام عند السير، والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هي الاتحاد بين الروح والجسد أي بين الفيزيولوجيا والتصوف».[1]

ويحدد "أدونيس" معنى الموسيقى الداخلية –المستقلة عن النظم- فيقول: «لاشك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرر الصور في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها، يسهل التراسيم الشعرية القديمة، لكن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الايحائية ... هذه كلها موسيقى، وهي موسيقى مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم».[2]لكن "أدونيس" يخلط هنا في اعتبار الموسيقى الداخلية مستقلة عن الموسيقى الخارجية، وذلك أن الإيقاع الداخلي جزء لا يتجزأ من التشكيل الإيقاعي للنص ككل، وربما أن الكثير من نصوصنا القديمة قد انطوت على تعالق وامتزاج مذهلين، بين الموسيقى الجاهزة (البحر/النظم) والموسيقى الداخلية التي يتحدث عنها أدونيس، فالإيقاع الداخلي جزء متميز في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة، إنه حركة تنمو وتولد دلالة.وهذا ما تؤكده يمنى العيد حين تقول: الإيقاع الداخلي «جزء هام من عنصر الموسيقى، جزء لا يلغي أجزاء أخرى من هذا العنصر، الأجزاء يمكن البحث عنها في أنواع من الموازنات ومن التقطيع، وفي تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق أنساق مختلفة، كما يمكن البحث عنها في فنون عدة، تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتا نسمعه عند القراء أو توترا معينا نحسُّه وتراه بصيرتنا».[3] إنه إيقاع يقوم على خلق «التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، مما يعطيه تفردا؛ وهذه الألفاظ وهذه الصور تنمو في القصيدة بتكتيك خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريده الشاعر والتجربة التي يريد الإفصاح عنها».[4]

فهناك إيقاع داخلي وآخر خارجي، وموسيقى داخلية وأخرى خارجية، على أن الموسيقى الخارجية تشمل الإيقاع والوزن معا، التفعيلة والبيت معا، إذ من غير الممكن الفصل بين الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة، لأن هذين المفهومين من التداخل والتمازج بمكان، بحيث نعجز موضوعيا عن الفصل بينهما، ومن ثمة فإن مصدر الموسيقى في الشعر ليس التفعيلة وأنواع تشكيلتها فقط بل أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، منها:

- تكرار أصوات ذوات صفات معينة.
- تكرار مقاطع صوتية أو عبارات أو كلمات ما
- هيمنة أوزان صرفية خاصة أو بنى نحوية معينة
- غلبة الجمل الاسمية أو الفعلية
- هيمنة نمط بلاغي معين
- توظيف لافت لعلامات الترقيم

---

(1) جان برتملي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، القاهرة، مصر، 1970، ص287

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص116

(3) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص105

(4) المرجع نفسه، ص247

- الإكثار من أدوات الربط أو خلو النص منها
- هيمنة أسلوب معين

وقد أولى المحدثون الإيقاع الداخلي عناية بالغة لأنه يلفت الانتباه من حيث هو إما قصد لذاته، وإما قصد لصلته بالمعاني، ويبنى هذا الإيقاع على جانبين هامين: « اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها»[1]. من هنا دعا المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان مع ربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنية، ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة مثلا في المقطع الأخير من قصيدة "حب تحت المطر" للبياتي، حيث يوظف التقفيات الداخلية بكثافة واضحة، ويستثمر ما في الأفعال من حركة غزيرة لتسهم في تعميق الإحساس بالإيقاع وتوتره:

شاحبة كالوردة تحت عمود النور رآها جاءت
قبل الموعد، كانت في معطفها المطريِّ الأزرق
قبَّلها من فمها، سارا، قالت "فلنسرع"، ضحكا
دخلا بارا، طلبا كأسين، اقتربتْ منه، وضعت
يدها في يده، قالت عيناه لها "حبيني"، غرقا
في حلم: فرآها ورأته في أرض أخرى تحرقها
شمس الصحراء، ابتسما عادا من أرض الحلم، أراها
صورته بلباس البدو الرحل قالت: "من أنت"؟
أجاب: "أنا لا أدري" وبكى، كانت صحراء حمراء
تمتدُّ وتمتدُّ إلى ما شاء الله
لتغطي خارطة الأشياء[2]

فأول ما يلفت النظر في هذا المقطع الانتشار الواسع لصوت الهاء (رآها معطفها قبَّلها، يدها، لها، فرآها، تحرقها، أراها) أضف إلى ذلك الهاء المتصلة بالكلمات (منه، يده، عيناه، رأته، صورته ...)

والهاء صوت «حنجري رخو مجهور مرقق، يتم النطق به بتضييق الأوتار الصوتية إلى مرحلة في منتصف الطريق بين الهمس والجهر»[3]، مما ساهم في تعميق ثراء المقطع بهذه الطاقة ،أضف إلى ذلك الثراء الإيقاعي الناتج عن وزن هذه الكلمات (فمها، يدها) (أراها، رآها)، ثم إن كثرة الأفعال المستخدمة (29 فعلا) وتقاربها تمنح المقطع حركة، كما أن أوزانها: جاءت، كانت، قالت ... (على وزن فعلت). ضحكا، دخلا، طلبا، غرقا ... (على وزن فعلا) أثرت المقطع وزادته ترابطا وإيقاعا وانسجامًا.

إن التقطيع الصوتي يتفاعل مع الوزن ليطبع الأداء اللغوي بأداء معين لينبثق من تفاعلهما هذا الإيقاع بوصفه «العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، ويحدث توازنا

---

(1) محمد عارف حسين وحسن علي محمد، دراسات في النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000، ص13.

(2) عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص540-541

(3) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1955، ص103.

وتعويضا بين حروف المد والحروف الصحاح، وهو يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتزُّ الأجسام تبعا لتأثر الوجدان».[1]

ومن الأمثلة التي نجد فيها التراكم والامتداد والتكرار وحروف المد، مثال للشاعر "صلاح عبد الصبور" في قصيدة "تأملات في زمن جريح" حيث يقول:

كان بلا أهل، بلا صحاب
فلم يشارك صاحبا حين الصبا لهو الصبا
ليحفظ الوداد في الشباب
كان وحيدا نازفا كعابر السحاب
وشائعا كما الذناب
وكنت أعرفه
أراه كلما رسا بي الصباح في بحيرة العذاب
أجمع في الجراب
بضع لقيمات تناثر على شطوطها التراب
ألقى بها الصبيان للدجاج والكلاب[2]

فكثرة حروف المد وأيضا حروف الصاد والباء أكسبت القصيدة ثقلا موسيقيا لأن تجربة الشاعر يغلب عليها الحزن والأسى، وبين سرعة ذاك وثقل هذا يكمن الشعور بقمة الحزن والأسى وكثرة الألم والسأم.

هكذا تحقق القصيدة الحديثة إيقاعها من قيم لا تقع في الوزن المألوف وما يحدثه الشاعر في الوزن من انحرافات .. إنها تحقق هذا الإيقاع في لغة القصيدة ذاتها، في ما تدخره حروف الكلمة الواحدة من ثراء صوتي دال، وفي ما بين كلمات الجملة الواحدة من جوار متفاعل، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق معين.

وضمن مناخ الحداثة هذا لم تعد اللغة وسيلة، بل أصبحت «هدفا للخلق وتجليا له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية، حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أن صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح، بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه»[3]. فاختيار الإيقاع له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقته بموضوع القصيدة ومضمونها ومن هنا كان الإيقاع شيئا واقعا على جميع اللفظ، إذ إن «الشاعر المتمرس والموهوب هو القادر على خلق الكلمات المشحونة أو شحن الكلمات المألوفة بالانفعالات والمشاعر عن طريق استخدام إمكانيات الكلمة بكل طاقاتها، ووصفها في سياق مواتٍ يجعلها –عن طريق التآلف أو التناقض، مع غيرها من الكلمات- تثير جوا موسيقيا وانفعاليا يتسق مع القصيدة».[4] ذلك أن الشعر–مثلما رأى مالارميه- لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات، لأن بعضها يعرف من جرسه فالصوت مهم بالنسبة إلى المعنى، والكلمة يصنعها الشاعر

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص349.
[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص116
[3] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص123.
[4] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص192.

الموهوب في سياق إيقاعي ونفسي ويحولها عن معناها المألوف المبتذل ويمنحها القوة والقدرة على الإيحاء فتصير مكثَّفة مكثِّفة ذات معان وظلال.

إن الكلمة هي أساس القصيدة لأنها تعنى في الشعر غير ما تعنيه في النثر، فهي ذات إيحاءات، «إنها أشبه بما يوحي به إلينا وجه مألوف لدينا عندما يلتفت الرأس نحوه وتلتقي الأعين بشكل غير متوقع، أو ما يوحي به بشكل طبيعي مألوف إذا انعكس على ضياء جانبي».[1]

والكلمة مشحونة بما يعتمل داخل الشاعر من أحاسيس وانفعالات وبذلك تصير عاملا أساسيا في إثراء الإيقاع في القصيدة، ولذلك يرى نزار قباني أن الإيقاع عمل «مرتبط أعمق الارتباط بحرية الشاعر ومهارته ومعرفته بكيمياء اللفظة»[2]، وهذه المعرفة بكيمياء اللفظة وخصائصها الصوتية جعلت الشعر «هندسة حروف وأصوات» وما الشعراء إلا «مهندسون لكل واحدٍ منهم طريقته في بناء القصيدة وتعميرها».[3]

يقول "صلاح عبد الصبور" في ديوان أحلام الفارس القديم:

لو أننا كنا كغصني شجرة
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر وأنا ندى معا
ثم اصطبغنا خضرة مزدهرة
حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا
وفي الربيع نكتسي ثيابنا الملونة
وفي الخريف نخلع الثياب نعري بدنا
ونستحم في الشتا، يدفئنا حنونا[4]

فالشاعر استخدم إمكانيات اللغة مثلما يستخدم اللحن أو الموسيقى للنغم، وموسيقاه كلها كلمات لأنها معين نفسي لا ينضب، والكلمة –عنده- تحقق مع ما يجاورها جوا موسيقيا مميزا، ينقل المشاعر والأحاسيس والانفعالات المختلفة، فهو هنا يتعامل مع الكلمة وبها لما لها من جرس موسيقي، ذلك أن اللغة «أداة زمنية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمانيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات من خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه، تشكيلا يجعل له دلالة معينة تماما كما أن التصوير للألوان في المكان له دلالة، أو هو تشكيل، للمكان، للمادة الغفل، بحيث تكتسب معنى خاصا».[5]

---

[1] مكليش أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، الهيئة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1966، ص17.

[2] نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، مؤسسة نوفل، لبنان، د ط، د ت ص40.

[3] نزار قباني، الشعر قنديل أخضر ، ص40.

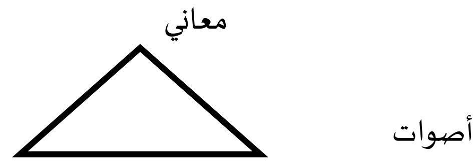
[4] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص409.

[5] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1984، ص55.

وما دام الوزن الشعري ينبع في تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية فلابد أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها، أي من اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى.

ويوحد "إليوت" بين موسيقى الألفاظ والمعاني فيقول: «إن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقى من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية، وأؤكد أن هذين النمطين وحدة لا تتجزأ»[1]، فموسيقى القصيدة هي نتاج تفاعل موسيقى الأصوات والألفاظ والعبارات مع موسيقى المعاني المبثوثة فيها، كل هذا يؤلف وحدة واحدة وموسيقى منسجمة توافق تجربة الشاعر الشعرية والشعورية النفسية.

ويرسم "جوزيف ميشال شريم" علاقة الهندسة الموسيقية بالمضمون على الشكل الآتي:



ثم يقول: «إذا ما اعتمدنا على هذه الترسيمة التي تمثل نوعا ما "دورة مقفلة" نستطيع القول إن الأصوات في نظام اللغة الفونولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاتفاق مع المعنى».[2]

وبذلك فإن اختيار الكلمات نفسيا وموسيقيا وتفجير طاقاتها الإيحائية والدلالية وربطها بأخواتها في تناسب وانسجام زمني يضفي عليها تناسبا إيقاعيا متميزا، ذلك أنه كلما تعددت معاني الكلمات ودلالاتها تعددت سياقاتها وإيقاعاتها، وبما أن اللغة زمنية في طبيعتها -كما قال "د/عز الدين إسماعيل"- فإن التتابع الصوتي يمثل الإطار الموسيقي للنص الشعري، وهو ما أطلق عليه النقاد مصطلح الإيقاع.

وهذا ما يؤكده "أدونيس" حين يقول: «إن الشعر موسيقى، لا يقوم على فكرة محدودة واضحة وإنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا في ما يشبه الترابط الهندسي، والقصيدة هي إيقاع كلمات، والإيقاع الأصلي: تكرار، وهو إيقاع حر لا غاية له، أي ليس له غرض نفعي معين، وهو يقوم على حركية الكلمات، كمثل الإيقاع الأرابيسكي الذي يقوم على حركية الخطوط، ونظام الإيقاع هنا انثناء وانكسار وتقاطع، وهو حينا آخر تناظر وتبادل أو تماثل، هكذا يسجن العالم مادة، ويتحرر طاقة ودلالة».[3]

أي إن الإيقاع الجديد يكتسي حرية تقوم على حركية الكلمات، فهي تصدر عن تناغم داخلي حركي وليس عن أجزاء شكلية خارجية، وبهذا فإن مفهوم البنية الإيقاعية الداخلية يكتسب معنى شموليا ينطوي على مستويات إيقاعية خفية يمكن الكشف عنها، منها ما له طابع صوتي (إيقاع الحرف والترجيع وإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة) ومنها ما له غير الطابع الصوتي والمتصل ببنية اللغة كاللغة الشعرية والصورة والرمز والتراكيب اللغوية والصيغ المختلفة.

---

(1) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص194.

(2) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، مجد، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص110.

(3) أدونيس، سياسة الشعر، ص14.

ومن ثمة فالإيقاع هو«الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول ثم الوحدات الصوتية والتركيبة والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع»[1] ذي أهمية كبيرة يتولد في حركة موظفة دلاليا ، هكذا يحاول الشاعر المعاصر في سبيل تشكيل إيقاعه الداخلي الإفادة من كل الأدوات المتاحة وأدق الجزئيات من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها.

ففي قصيدة "النرفانا" ذات المقاطع الأربعة للشاعر "بلند الحيدري" يتنامى إيقاع داخلي خاص عبر مجموعة من الظواهر التي تفرزها القصيدة بعاملها وأجوائها وفضائها الدلالي:

يا أرض الموتى
موتى
غوري في الموت لحد النتن
لحدّ الجزع
وابتلعي
أمواتك ... ميتا ... ميتا
واقتلعي الصمت
اقتلعي الموت من الرمه
صيري العتمة
في الحزن محاجرنا البيضاء
*
يا أرض موتى
أيتها الهجرة في تيه ليالينا السوداء
صيري
غوري
ابتلعي
اقتلعي
لا تدعي للشره الموقور سوى البغضاء
وغير الصبار
وغير الصحراء
وغير النار المتدلية الأثداء
*
أيتها الهجرة

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص130.

يا مزق الأشرعة القذرة

يا قلقي المتيبس في شفتي المرة

غوري

اقتلعي

لا تبقى ولا تذري

للدود المستيقظ في الظن

الحالم بالنتن

إلاّ الموت

*

يا أرض الموتى

موتي

لنصير بموتك كل الموت

موت الموت[1]

ففي هذه القصيدة نلاحظ :

- سيطرة أصوات المد بأشكالها المختلفة (رفعا ونصبا وجرا)

- التكرار والترجيعات الصوتية بأشكال مختلفة (تكرار النداء، والأفعال، ولفظ الموت وأداة الاستثناء).

كل هذه الظواهر الأسلوبية ساهمت في تشكيل صورة صوتية متجانسة تؤلف بنية إيقاعية داخلية ميزت تشكيل النص وأثرت الفضاء الدلالي الذي يقدمه هذا التشكيل، والذي يؤسس رمزا أساسيا تتحرك حوله حيوات النص وينبع أساسا من فكرة الموت أو الفناء، هذه الفكرة التي سيطرت على فضاء النص، وهيمنت على الجو العام للقصيدة مما انسجم مع مفردات النص وأساليبه ونسقه ككل.

الإيقاع و اللغة:إن استثمار المستوى الصوتي بوصفه أحد مكونات النص الشعري لدى الشاعر لا يعد أمرا خارجيا على الشعر، إذ إنه يحقق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة (البحث في بنية صوتية – دلالية) ذلك أن المادة الصوتية في أي لغة من اللغات تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، «فالأصوات وتواقعاتها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والتواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقتمعها انطلقت من عقالها أو انتقلت إلى طور الظهور والفعالية»[2] فلقد كان للظاهرة الصوتية حضور مميز في استقبال الشعر، وهذا أمر طبيعي في جو سادت فيه الشفوية أمدًا طويلا، مما عمق من سلطة الصوت / السماع في تلقي الشعر، وما تؤكده الدراسات في مجال الشعرية العربية وعلاقتها بالشفوية هو ميلاد هذا الشعر إيقاعا في أي نمط مفترض، حتى ارتبط الشعر بالإنشاد.

---

[1] بلند الحيدري، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص613-615.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص22

والصوت لا يزال حاضرا يستثير الذاكرة، ويبني أفق انتظارها، ويتدخل بقوة في عملية التلقي، لذلك لعبت الذاكرة الصوتية دورا مهما في استحضار هيئة السماع والتقبل، حين كانت الأذن هي حاسة التذوق العام، وقد صارت الدراسات الصوتية اليوم تحتل مكانة مهمة في القراءات الشعرية سواء تعلق الأمر بأصوات مكتوبة أو أصوات منطوقة، حيث يبحث الشاعر «في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي، أو تقترب منه، وترتبط الأصوات بكلمات، وتتجمع الكلمات في بواعث أو دوافع (موتيفات) ينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون».(1) ومن ثمة فالأصوات هي البنى الأساسية المشكلة للغة الخطاب، وهي التي تشكل التمايز الدلالي للكمات، وتحدد الفروق بين الدوال والمدلولات، وتساهم في محاصرة المعنى العام للقصيدة.

وتتجلى القيم الصوتية في النص الشعري من خلال أنماط هي:

- موسيقى الحرف.
- موسيقى الكلمة.
- موسيقى النظم والأسلوب.

أ) موسيقى الحرف: ويقصد بموسيقى الحرف «النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري»(2)، إذ إنَّ لكل حرفٍ مخرجا صوتيا، وصفات، ولهذا المخرج وهذه الصفات علاقة شعورية وفنية بدلالة الكلمة.

وتكرار هذه الحروف، وخلال مسافات زمنية قريبة جدا، على مستوى السطر الشعري الواحد من جهة وضمن النص كله من جهة أخرى، ينتج عنه تكثيف صوتي يغني الإيقاع، مما يجعل هذا التكرار المتواتر يبث فينا إحساسا جميلا وغريبا بالانسجام الموجود في النص ففي قول السياب:

في غيمة الرؤيا
يوم بلا ميعاد
جنيكز هل يحيا
جنيكز في بغداد
عين بلا أجفان
تمتد من روحي
شدق بلا إنسان
ينداح في الريح
يعوي أنا إنسان(3)

نلاحظ أن رؤيا الشاعر خاصة، مأساوية تجسد عذاب الإنسان ورعبه وفزعه، ولذلك لجأ إلى موسيقى السريع، التي غلب عليها حرف النون في (جنيكز، عين، أجفان، من، ينداح، أنا، إنسان ...)، لتشكل صورا تعكس حالة الشاعر.وهذا ما يسهم في زيادة طاقة الأصوات التي تؤسس مجتمعة الشكل الإيقاعي للقصيدة

(1) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ثورة الشعر الحديث، ج1، القاهرة، مصر، 1972ص89.

(2) صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي، ص28.

(3) بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، (أنشودة المطر)، ص429.

لأنها ترسم خطأ إيقاعيا في تشكيل القصيدة ويقوم أساسا على قيم الصوت، وقد كشفت التحليلات الأسلوبية عن «أن إقامة علاقة بين الوصف الصوتي أو اللساني أو الدلالي وطبيعة الخصائص النفسية التي يتمتع بها السياب، إنما تسهم في تجلية بنى أسلوبية استدعتها تلك الخصائص النفسية بشكل لا واعٍ».[1]

ومن أمثلة ذلك شيوع صوت "الراء" في قوافي هذا الشاعر، ففي دراسة أسلوبية قام بها حسن ناظم لأنشودة المطر، لاحظ «أن ثمة ست قصائد يتضاءل فيها تكرار "الراء" على مستوى القافية .. وما تبقى من قصائد (21 قصيدة) إنما تعج بالقافية التي تتخذ الراء رؤيا لها، بل إن ثمة قصيدتين تبلغ فيهما نسبة القوافي المستندة إلى صوت الراء إلى القوافي المتنوعة الأخرى أكثر من النصف، وهما (غارسيا لوركا، وبورسعيد)؛ أما باقي القصائد فإن النسبة قد تبلغ فيها النصف أو ما دون ذلك، بحيث يبقى صوت الراء هو المهيمن على سائر أصوات القصائد».[2]

يقول في غارسيا لوركا:

في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظي شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثدي الأمهات ساعة الرضاع
ومن مدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مدى للقابلات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشراع
شراعه النديُّ كالقمر
شراعه القويُّ كالحجر
شراعه السريع مثل لمحة البصر[3]

يتعين من سلسلة القوافي (تنور، يفور، الشرور، المطر، الشرر، الثمر، السرر، القمر، الحجر، البصر)، وكذلك السلسلة الثانية (الجياع، شراع، الرضاع، الشراع)، أنها تمتلك وظيفتين في تشكيل النص: جمالية ومحركة، فكونها جمالية يعني أنها على مستوى التشابه الصوتي تنتهي بنفس الصامت (الراء/العين)، وعلى مستوى التشابه الخطي فهي تندرج ضمن قوافٍ هي جميعها وقفات عروضية في هذه المواقع. إذ يبدأ الشاعر بصوت الراء المنفرد، ثم يكسر القافية بالعين، ويتبعها بسلسلة من الراءات، ويصبح صوت الراء وهو «لثوي

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص248-249.
[2] المرجع نفسه، ص116-117.
[3] بدر شاكر السياب، الديوان، (أنشودة المطر)، ص333-334.

تكراري مجهور»[1]، صوتا دالا على عمق الأزمة التي كانت تحف بالسياب أو نبضه الشعري، في الوقت الذي يحاول فيه هذا الصوت أن يخفف من وطأتها من خلال ما يتضمنه من خصائص تبعث على الإنطلاق والتجدد والحركية.يقول البياتي:

مدينتي استباحها الغجر
مدينتي أهلكها الضجر
مدينتي، القمر
يخاف من بيوتها المنفوخة
البطون
يخاف من عيون
حاكمها الشرير
الميت الضمير
لكنه يحب في أحيائها الفقيرة
صبية عمياء[2]

ففي تشكيل هذا النص تتطابق المقاطع الصوتية مع الكم الزمني، حيث تفصح عن الزمن المعيشي عن طريق الإدراك الحدسي في انسجام صوتي، يتكرر الصوت الواحد في المساحة المخصصة له في مدة زمنية متجاورة نسبية تعتمد على التقابل والتحويل، وفي الوقت نفسه تتفاعل المقاطع المجهورة المفخمة والمرققة والمقاطع المهموسة المفخمة والمرققة لتوليد الصدمة الانفعالية الدرامية عن طريق الجرس والرنة.وبذلك ترتبط الأصوات اللغوية بالمحاور المعنوية للمتن الشعري، حيث كلما كان تقارب الحروف يكون تقارب في المعنى، إضافة إلى ذلك فإن قيمة الصوت له علاقة بالرتبة في السياق الشعري، حيث كلما وقع خرق في رتبة الجمل تشكل العدول الجمالي في التشكيل الشعري.

ومن الأمثلة التي توافرت فيها هذه الطاقة الإيحائية للصوت –أيضا- قول السياب:

بويب
بويب
أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر.[3]

فقد تميز السياب برهافة حسٍ موسيقى، جعلته قادرا على «إدراك الصوت وضبطه في مادة لغوية تحفز فيه القوة الإيحائية، وهو يستشعر الأصوات المختلفة لعناصر الطبيعية فيفرغها بتشكيلاتها من الحروف الموحية

[1] تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص104.

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص297.

[3] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص141.

بجرسها واجتماعها في هيئة مخصوصة ... فجمع من هذه الطاقة الصوتية مادة لا تجدها عند شاعر من شعراء العربية الآخرين، وقد سُمت لغته بالحياة التي تغمر عناصر الطبيعة».[1]

فهو في المقطع (السابق) قد خلق تجانسا صوتيا بين الجيم والراء يؤدي وظيفته في التعبير عن إحساس الشاعر وتعميقه، ففي: جرار، أجراس، برج، شجر إطلاقية في التعبير عمقت إحساس السياب بـ"بويب" التي كررها في مطلع القصيدة.

والملاحظ أن صوت الراء قد شكل نسيج القصيدة التي منها هذا المقطع، إذ انسجم بظلاله التي توحي بالتحسر والألم والأسف مع تجربة القصيدة وبذلك ارتبط بتشكيلها الجمالي ككل.

ب) موسيقى الكلمة والنظم والأسلوب:إنَّ للكلمة إيقاعا مؤثرا في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وذلك مما يسمونه بالحرس اللفظي وله صلة أكيدة بالموسيقى الداخلية في القصيدة» ، كما أن للعبارة نسقا خاصا، وهذا النسق الخاص من التأليف له ضروراته الفنية في صياغة الشعر.

ولقد وردت في الأشكال الشعرية العربية المعاصرة أنماط من الجناس يمكن حصرها في: **جناس المماثلة**: ويقصد به حالة تطابق في كل الصفات أو في أغلبها. ومن أمثلة ذلك قول "محمد السرغيني":

هي **الماء** وهي النقش على **الماء**[2]

جناس ازدواجي: يعتمد أساسا على الصيغة الصرفية، للحفاظ على الوحدة الإيقاعية، مثل قول "أدونيس":[3]

أحلم يا دمشق
بالرعب في ظلال قاسيون
بالزمن الماضي بلا عيون
بالجسد اليابس بالمقابر الخرساء

فالصيغ هي: (زمن، جسد) وزن فعل/ (قاسيون، لاعبون) وزن فاعلون /(ماضي يابس) وزن فاعل، وقد خلقت هذه الأوزان حركة تموجية إيقاعية في هذا المقطع، ويمكن اعتبار أوزان الألفاظ أبنية مركبة على هيئة مخصوصة تتألف على مثالها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، ويمكن أن ننظر إليها من جهة أخرى على أنها أوزان موسيقية خاصة، فإن جميع الألفاظ المبنية على هيئة (فاعل) مثلا هي من وزن موسيقى واحدٍ، وكذلك ما كان على وزن (مفعل) أو (مفعول) أو (فعيل) أو (فعول) أو غيرها من الأبنية»

وقد وظف الشعراء الجناس توظيفا جديدا يثرون به الجانب الموسيقي في القصيدة ليصبح بذاته عنصرا إيحائيا بارعا يخلق جوا موسيقيا خاصا في القصيدة، ومن أمثلته قول "السياب":

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
....
مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود[4]

---

[1] إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص231-232.
[2] محمد السرغيني، ويكون إحراق الأسماء الآتية، ص63
[3] أدونيس، تحولات الصقر، ص255.
[4] بدر شاكر السياب، الديوان، ص62-63

فالتجانس حاصل بين (الرعود والوعود) نتيجة الاختلاف في سمة مميزة هي "الراء" في الرعود و"الواو" في الوعود، وهما غير متقاربين في السياق لكن المتأمل يلحظ التجانس بينهما، وهكذا استطاع الشاعر تشكيل نصه بخلق تعالق بين الألفاظ (الرعود/الوعود) وفق علاقة مجازية مرسلة طبعت مقطعه هذا بالكثافة واختزال الإيقاع وخلق التماسك والتلاحم النظمي للنص الشعري ككل، مما يقوي التركيب ويعمق المعنى ويمتن السياق الدلالي الذي يشتغل على مساحة أوسع تستغرق القصيدة كلها.

ومن أمثلته أيضا قول "أمل دنقل" في قصيدته "صلاة":

تفردت وحدك باليسر، إن اليمين لفي خسر، أما
اليسار ففي العسر، إلاّ الذين يماشون، إلا الذين
يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون
فيعشون، إلا الذين ينشون، وإلا الذين يوشون
ياقات قمصانهم برباط السكون. [1]

فالتجنيس ملحوظ بين (اليسر وعسر) و(يعيشون، يحشون، يعشون، ينشون، يوشون) مما أضفى نغما موسيقيا خاصا على هذا المقطع.

وتحدد القيم الإيقاعية للفظة المفردة مجموعة من التقنيات «منها ما هو موروث كالترصيع والتجنيس»[2]، ومنها ما هو مستحدث «يعتمد أساسا على التكرار وما ينجم عنه من تشكيلات مختلفة، تقترن بإمكانية غنية ومتعددة».[3] ومن أمثلة الترصيع قول "السياب" :

شراعه الندي كالقمر
شراعه القوي كالحجر
شراعه السريع مثل لمحة البصر. [4]

فالترصيع حاصل بين (الندي والقوي) و(القمر، الحجر، البصر)، من خلال خلق فصل موقّت بين التشكيلين: الصوتي والتفعيلي، مع اعتماد تكرار لفظ شراعه كل مرة، والتوازي بين (الندي، القوي) و(القمر، الحجر، البصر)، وتماثل الصيغ بين هذه الكلمات، فالشاعر شكل نصه بالترصيع المتوازي الناتج عن تماثل المواقع، والمدعوم بالتكرار، ولعل ما يجتمع من خيوط في هذا المقطع الشعري ينسج منه الشراع الذي يستوي لوحة ليس للخيط فيها من قيمة إلا بتعلقه بالخيوط الأخرى، ويعد التجنيس قطبا من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية، إذ يساهم في شحن الأسلوب بطاقة شعرية من خلال تكراره، ويحقق كثافة موسيقية تجعل النفس تميل إلى الإصغاء إليه وتتأثر بمعناه، كما يعمل على تجسيد التفاعل بين الصوت والدلالة.ومن نماذجه أيضا قول "عبد الصبور":

---

[1] أمل دنقل، الديوان، ص07

[2] العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين، تحق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، د ط، د ت، ص321-375.

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص43-44.

[4] بدر شاكر السياب، الديوان، ص334.

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم، وما
أنبلكم، وما أشجعكم، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والثراء والكراء والعلوم والفنون واللغات
والسمات[1]

فالتجنيس في هذا المقطع أفرز مجموعة من القيم الأسلوبية تتمثل في توازن الصيغ وتكرارها، وتراكم الأصوات وتجانسها.

فصوت الراء تكرر (13 مرة) ، والهمزة (11مرة)، والتاء (11مرة)، والكاف (08مرات)، ثم إن هذه الأصوات تكررت في صيغ متوازنة متجانسة في الصوائت والصوامت هكذا:

التخريب – التجريب – التدريب
التعمير - التدمير – التحبير – التسطير – التفكير
أعظمكم – أشجعكم – أرفكم – أنبلكم – أخبركم
البناء – الفناء - النساء - الشراء – الكراء
الألحان – الأوزان - الألوان .
اللغات – السمات

حتى إن هذا التوافق والانسجام والتوازي ذو قيمة فنية قاومت القافية الختامية، مع الإشارة إلى أنه أدى في الوقت نفسه إلى إدراج بنية المقطع في إطار الإيقاع النثري. ومن الأمثلة المدعمة لذلك أيضا قول "السياب":

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثاء
هياي ... كونغاي، كونغاي
فيفرغ الصغار في الدروب
ويخفق القلوب
وتغلق الدور بيكين وشنغهاي
من رجع كونغاي، كونغاي
فلتحرقني وطفلك الوليد
ليجمع الحديد بالحديد
والفحم والنحاس بالنضار

[1] صلاح عبد الصبور، تأملات زمن جريح، ص20-22.

والعالم القديم بالجديد

آلهة الحديد والنحاس والدمار

أبوك رائد المحيط نام في القرار

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار[1]

فالألفاظ لها أوزان موسيقية مكررة صبغت النص بإيقاع نغمي جميل نوّع المعاني، إذا حين إنها تتصل بالأفعال أو الأسماء لا تفسد موسيقاها، بل تكوِّن صلة بين الأوزان، أو تتصل بالوزن فتكوِّن معه وزنا جديدا، وتتوزع في أي كلام عربي توزعا لا يفسد الانسجام ولا ينقصه، أو تكون حرفين مثل (قد، لم، لا، لن، من، في، أم)، وهذه تؤلف فاصلة موسيقية صغيرة تدخل في حشو الكلام، وفي تضاعيف أوزان الألفاظ. أو أن تكون ثلاثة أحرف وتكون في هذه الحالة ذات وزن موسيقي كامل مشابه لأوزان الأسماء والأفعال، وذلك مثل (على، إلى) ومثلها ثم وربّ وعند.

وصفوة القول :

إن التشكيل الإيقاعي هو أحد مكونات تجربة شاعر الحداثة ،وهو مظهر من مظاهر تفعيل الرؤيا كوسيط من وسائط الخلق والإبداع ، وهو من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم على دعامة توازٍ بين المحورين: الصوتي والدلالي، ويعتبر التنويع الإيقاعي من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها شاعر الحداثة، سعيًا وراء تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير، واستجابة لتلون حالاته النفسية وتعدد مقصدياته. فالتشكيل الإيقاعي لم يعد مجرد فاعلية تركيبية تنتهي بوقفة يقررها البيت الشعري وإنما أصبح فاعلية سياقية يتم إدراكها على مستويات عدة.

إن النظام الإيقاعي الذي يحكم حركة القصيدة لا يشكل إيقاعيتها بنمط واحد وسياق واحد، بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات طبقا للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب الشعراء، فما دام لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض نمطا إيقاعيا محددا يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة، فإن أنماط الإيقاع تعددت وتنوعت، فكان الإيقاع الصوتي وإيقاع السرد والحوار وإيقاع البياض وإيقاع الأفكار.

فشعراء الحداثة يقرون بضرورة العنصر الموسيقي في الشعر، لكنهم يرون أن لكل شاعر الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وموسيقاه التي تتعذر شكلنتها، ومن هذه الحرية والتميز ينبع الوعي الفني في اختيار التشكيل الإيقاعي الملائم، بوصفه وظيفة فنية موسيقية يتوالد حسب التجارب ليتجسد في إيقاعات ،وبقراءة بعض التجارب الشعرية الرائدة نفاجأ لا محالة بالتحولات الإيقاعية الأساسية التي أظهرت أن التفعيلة لم تستنفذ، فهناك أشكال إيقاعية ما تزال أرضها بكرا.

قائمة المصادر والمراجع :

- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، لبنان ،دط ، دت .
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ،المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1972.
- أدونيس، سياسة الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1985
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، ص355

- أمل دنقل، الديوان ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر، 1995.
- بدر شاكر السياب ، الديوان، أنشودة المطر ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971.
- بلند الحيدري ، الديوان، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط2 ، 1980 .
- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1955 .
- جان برتملي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، القاهرة، مصر، 1970.
- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، مجد، بيروت، لبنان، ط1، 1984 .
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا للشرق، المغرب، 2001.
- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002 .
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.
- صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993.
- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- صلاح فضل، علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985 .
- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ثورة الشعر الحديث، ج1، القاهرة، مصر، 1972 .
- عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972.
- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1984، .
- العسكري(أبوهلال)، الصناعتين، تحق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، لبنان
- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991 .
- محمد عارف حسين وحسن علي محمد، دراسات في النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، 2000 .
- مكليش أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، الهيئة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1966
- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، مؤسسة نوفل، بيروت ،لبنان، د ط، د ت
- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983.